

Das Legitime und das Deviante: eine kunstsoziologische Untersuchung

Zembylas, Tasos

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zembylas, T. (2004). Das Legitime und das Deviante: eine kunstsoziologische Untersuchung. *SWS-Rundschau*, 44(1), 65-86. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-165200>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Das Legitime und das Deviante – eine kunstsoziologische Untersuchung

Tasos Zembylas (Wien)

Kunst ist eine öffentliche Angelegenheit, weil ihr Sinn und Wert öffentlich konstituiert werden. Konflikte, die Kunstwerke auslösen können, betreffen daher oft Fragestellungen, die für die politische Gemeinschaft sehr wichtig sind. Den Sozialwissenschaften bietet die Beschäftigung mit Kunstkonflikten wertvolle Einblicke in jenes diskrete System von Normen, Institutionen und Praktiken, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen, also dem Abweichenden-Devianten, schafft.

Der Beitrag untersucht zwei Typen von öffentlichen Kunstkonflikten: (1) Konflikte, die zumindest vordergründig die Interpretation und ästhetische Wertschätzung von Kunstwerken betreffen, und (2) Konflikte, die ausdrücklich die rechtliche Legitimität der Veröffentlichung eines Kunstwerkes in Frage stellen. Es folgen eine Erörterung der Ursachen für die Entstehung von Kunstkonflikten sowie eine Untersuchung von normativen Problemen, die aus dem Umgang mit Wertkonflikten resultieren. Diese kritische Diskussion ist unumgänglich, da die demokratische Qualität einer Gesellschaft von der Art und Weise abhängt, wie sie zu ihrer eigenen konflikthaften Verfasstheit steht.

1. Einleitung

Kunst ist in der Lage, politische Macht zu repräsentieren. Das tut sie und wird dafür auch in den Dienst genommen. Kunst kann sich gelegentlich teilweise dieser Inanspruchnahme verweigern. Konkret verweigert sie die Produktion von Bildern, welche der Repräsentation und Legitimation der bestehenden dominanten Kultur und der damit einhergehenden politischen Hegemonie unmittelbar dienen können. Die Konfliktträchtigkeit der Kunst ist ein soziales Phänomen, das auf die jeweils aktuell wirksamen Grenzen der Akzeptabilität der Kunst in einer gegebenen sozialen Konstellation hinweist. Die Beschäftigung mit Kunstkonflikten hat also für die Sozialwissenschaften einen heuristischen Wert. Sie kann etwas sichtbar machen, das gewöhnlich verborgen bleibt: die hegemoniale Kultur als jenes System von Normen, Institutionen und Praktiken, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen, dem Eigenen und dem Fremden, dem Oben und dem Unten schafft.

Ob Kunst eine affirmative oder eine subversive Rolle spielt: Kunstwerke sind Träger von Sinn. Sinn konstituiert sich nicht allein durch die Materialität der künstlerischen Mittel oder der ästhetischen Zeichen. Wenn wir einen Roman lesen oder ein Theaterstück mit FreundInnen sehen und dann anschließend darüber diskutieren, so geht es stets um die Interpretation und Wertschätzung der betreffenden Werke. Aus diesem Grund ist Kunst ein *Katalysator für soziale Interaktionen*, die schließlich den Sinn von Kunst schaffen.

Kunst war also immer schon »res publica«: Sie ist eine öffentliche Angelegenheit, weil ihr Sein durch ihr öffentliches Wahrgenommen-Werden bedingt ist und weil ihr Sinn kollektiv konstituiert wird. Indem Kunstwerke soziale Interaktionen auslösen, können sie auch Konflikte provozieren. Die Tatsache, dass sich um Arbeiten mit künstlerischem Geltungsanspruch vereinzelt öffentliche Konflikte entzünden – ich schreibe absichtlich nicht »Kunstwerke«, weil dieser Status im Zuge des Konflikts umstritten sein kann –, mag als Indiz gelten, dass Kunst kein geschlossenes, selbstreferenzielles System ist, wie z. B. Niklas Luhmann (1994) oder Jean-François Lyotard (1986) unter Bezugnahme auf verschiedene Argumente meinten. Ebenso wenig scheint die These vom Verlust der kulturellen Bedeutsamkeit der Gegenwartskunst, die etwa von Hermann Lübbe (1998) und in einem anderen diskursiven Zusammenhang von Peter Bürger (1974) formuliert wurde, überzeugend zu sein. Die relativ geringe Anzahl von Kunstkonflikten weist wiederum darauf hin, dass die überwiegende Mehrheit der Kunstproduktion konventionell (nicht im abwertenden Sinn) ist; daher stellt die Kunstwelt und die breitere Öffentlichkeit nicht den Anspruch der meisten Artefakte in Frage, »Kunstwerke zu sein«.

Gründe dafür, dass man über Kunstwerke überhaupt streiten kann, sind nicht bloß ihre semantische Offenheit und die unterschiedlichen Kunstpraxen, sondern auch die praktische Relevanz der Anerkennung eines Gegenstandes (Objekt, Konzept, Handlung) als Kunstwerk. Die Verknüpfung von Kunst und Konflikt setzt folgendes voraus: Erstens müssen Menschen den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst als signifikant erachten und ästhetischen Urteilen einen besonderen Wert beimessen. Zweitens scheint das Vorhandensein eines klaren Ziels bzw. materieller, politischer oder immaterieller Interessen, die durchzusetzen sind, notwendig zu sein, denn sonst würde die Motivation fehlen, um über Kunstangelegenheiten zu streiten. Zur Entstehung von Kunstkonflikten trägt auch eine spezifische Eigenschaft moderner liberal-demokratischer Gesellschaften bei. Diese zeichnen sich durch einen politischen Antagonismus um Inhalte öffentlicher Auseinandersetzungen aus. Man kann auch von einer symbolischen Politik sprechen, die allgegenwärtig stattfindet. Kunstwerke sind durch ihre innewohnende Symbolfunktion prädestiniert, Sinn zu transportieren. Manchmal zufällig, häufiger aber beabsichtigt finden sie sich zwischen den politischen Fronten und werden Teile von öffentlichen Konflikten, die ohnehin bereits existieren.

2. Kunstkonflikte – Versuch einer typologischen Analyse

Es gibt unterschiedliche Arten von Konflikten, die sich anhand von Werken, die künstlerischen Geltungsanspruch erheben, entzünden. Sowohl die Ausgangslage als auch die Intentionen der beteiligten Parteien variieren. Im vorliegenden Beitrag wird ausschließlich auf jene Konflikte eingegangen, die primär einen *öffentlichen Charakter* haben.

Öffentliche Konflikte unterscheiden sich generell von privaten, zwischenmenschlichen Konflikten: Sie betreffen einerseits eine große Anzahl der Individuen und andererseits können nicht alle Betroffenen zur Wort kommen. Die Legitimation der RepräsentantInnen bestimmter Gruppen, die als »Sprachrohre« einer Gemeinschaft auftreten, ist daher oft sehr fragwürdig.

Zwei Haupttypen von öffentlich ausgetragenen Kunstkonflikten sollen hier im Weiteren ausführlich diskutiert werden:

1. Konflikte, die zumindest vordergründig um die *Interpretation* und *ästhetische Wertschätzung* eines Kunstwerkes kreisen.
2. Konflikte, die ausdrücklich die *rechtliche Legitimität der öffentlichen Präsentation bzw. der Veröffentlichung* eines Kunstwerkes in Frage stellen.

Sofern Konflikte sich auf der Ebene der ästhetischen Wertschätzung entfalten, spielen explizit künstlerische und kunsttheoretische Kriterien eine Rolle – man denke hier beispielsweise an eine öffentliche Debatte über die Förderungswürdigkeit eines künstlerischen Projektes (z. B. Hans Haackes Installation »Der Bevölkerung« im Lichthof des Deutschen Reichstags in Berlin¹), an Debatten über die Sinnhaftigkeit eines Mahnmals (z. B. über Rachel Whitereads Holocaust-Mahnmal auf dem Judenplatz in Wien²), oder etwa an die Diskussion über die architektonische Qualität eines öffentlichen Repräsentationsgebäudes. Bewertende Äußerungen über den künstlerischen Wert eines Artefakts lassen sich nicht auf ein moralisches (gut/ schlecht) oder ein ästhetisches (schön/ hässlich, interessant/ langweilig) Unterscheidungsschema reduzieren. Kunsturteile sind strukturell und inhaltlich komplex, weil sie auf unterschiedliche Kunstbegriffe, Funktionserwartungen, Zielvorstellungen und kulturelle Erfahrungen zurückgreifen. Es wäre daher kurzsichtig und naiv zu glauben, solche Konflikte gründeten sich bloß auf Geschmacks- und Meinungsverschiedenheiten. Kunstkonflikte, die öffentlich ausgetragen werden, berühren fast immer Grundfragen der politischen Gemeinschaft.

Wenn beispielsweise manche kunstinteressierte Personen Gérard Mortiers Programmgestaltung für die Salzburger Festspiele nicht goutieren und in Zeitungsartikeln vehement seine Ablösung forderten, wie es im Sommer 2001 der Fall war, so ging es bei den darauf einsetzenden Debatten eigentlich nicht nur um die Frage »Was ist ›gute‹ Kunst?«³ oder um die Bewertung der künstlerischen Leistung des Intendanten, sondern um eine *vorgelagerte* und *umfassendere* Frage: Ist es wichtiger, bestimmte etablierte

-
- 1 1998 erhielt Hans Haacke eine Einladung, sich am Kunstwettbewerb für die Gestaltung des Reichstags zu beteiligen. Sein Konzept, eine Neon-Installation mit der Aufschrift »Der Bevölkerung« bezog sich auf die vorhandene Inschrift am Westportal des Reichstags. Der letzte deutsche Kaiser ließ Ende des 19. Jahrhunderts das Gebäude errichten und mit der Widmung »Dem deutschen Volke« versehen. Haacke kritisierte die nationalistische Konnotation des Widmungstextes und meinte, dass der Staat bzw. das Parlament für alle Menschen auf dem Gebiet der BRD zu sorgen habe – deshalb seine modifizierte Widmungsversion »Der Bevölkerung«. Im Jänner 2000 stimmte der Kunstbeirat für Haackes Entwurf. Nach einer kontroversen Debatte in den Medien votierte schließlich die Mehrheit der Abgeordneten für die Realisierung des Projekts (siehe dazu Diers/ König 2001).
 - 2 Rachel Whiteread reichte 1996 ihren Entwurf zum Holocaust-Mahnmal am Judenplatz in Wien ein. Im gleichen Jahr wurde ihr Konzept aus mehreren anderen Entwürfen ausgewählt. Es dauerte jedoch vier Jahre bis zur Realisierung des Mahnmals, unter anderem weil man unter dem Judenplatz die Fundamente einer alten, zerstörten Synagoge fand (siehe dazu Wiesenthal 2000).
 - 3 Die meisten Konflikte während der Ära von Gerard Mortier (1991–2001) entzündeten sich an VertreterInnen des so genannten Regietheaters. Von KritikerInnen der Öffnung des Programms für Gegenwartsproduktionen kam regelmäßig der Vorwurf der Werkuntreue, wie etwa bei der »Fledermaus«-Inszenierung von Hans Neuenfels (August 2001) oder bei Calixto Bieitos Version von Shakespeares »Macbeth« (Juli 2001).

Traditionen, etwa das Image der Salzburger Festspiele, konsequenterweise zu pflegen und somit das Streben nach einer stabilen und homogenen Identität zu fördern, oder ist es generell wünschenswerter, den Umgang mit Differenz zu normalisieren und auf diese Weise Andersheit und Fremdheit als berechnete soziale Erscheinungen – ja als unhintergehbare Bezugspunkte⁴ – anzuerkennen?

Wenn homogene Identität und Kohärenz anzustreben ist, dann haben im Sinn einer polemischen Zuspitzung, wie sie etwa die FPÖ mehrfach praktizierte, sämtliche »Nestbeschmutzer«, »volksfremde Künstler« und »dekadente Nihilisten«, die »unser sauerverdientes Geld missbrauchen«, »in unserem schönen Land« nichts verloren.⁵ Die Konsequenz dieser aggressiven⁶ Rhetorik ist somit etwa die agitatorische Forderung »Raus mit dem Schuft!«⁷ Wenn aber die politische Gemeinschaft einen positiven Umgang mit Andersheit und Fremdheit anstrebt, dann ist sie auch dafür offen, dass Differenz und Auseinandersetzungen das gesellschaftliche Zusammenleben befruchten: Erstens fördern solche Auseinandersetzungen die aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben und zweitens können sie Kontakte und Austausch zwischen sozialen Gruppen stimulieren, die vorher weniger Beziehungen zueinander unterhielten. Das kann zur Revision tiefverwurzelter Vorurteile führen und ein gegenseitiges Verstehen ermöglichen.

Der zweite für politische Auseinandersetzungen relevante Konflikttypus betrifft unmittelbar die Legitimität der Veröffentlichung eines Kunstwerkes und somit seine Existenzberechtigung. Die Infragestellung der Ausstellungs- und Veröffentlichungsfreiheit eines Kunstwerkes ist grundsätzlich berechnete. Sie ergibt sich aus der Tatsache, dass solche umstrittene Kunstwerke in *symbolische Wertsphären* eindringen, die dem Staat oder einzelnen sozialen Gruppierungen sehr wichtig, ja sogar »heilig« sind.⁸ Diese zentralen Werte beziehen sich auf die Anerkennung und den Respekt des Staates und der anerkannten Religionen (somit auch auf die Staats- und Religionssymbolik), die allgemeine Sittlichkeit, die Achtung der Würde des Einzelnen u. a., das heißt auf Rechtsgüter,

4 »Wenn eine Identität auftritt, ist immer Erfahrung von etwas anderem in Spiel« (Mead 1973, 239).

5 Ähnliche Formulierungen finden sich in Haider 1993, 85 und in der IV. These des »Lorenzer Kreises« (intellektuelles Umfeld der FPÖ), die in der rechtskonservativen Zeitschrift *Aula*, Nr. 10/1989, veröffentlicht wurde.

6 Die Charakterisierung »aggressiv« entspricht auch dem Urteil des Berichts der so genannten »drei Weisen« zur politischen Lage in Österreich im Jahr 2000. Die FPÖ wird dort als »rechtspopulistische Partei mit extremistischer Ausdrucksweise« bezeichnet. Weiter wurde festgehalten, dass »eines der problematischsten Kennzeichen führender Mitglieder der FPÖ Versuche [sind], politische Gegner zum Schweigen zu bringen oder sie sogar zu kriminalisieren, wenn sie die österreichische Regierung kritisieren« (Ahtisaari u. a. 2000, 26–27).

7 Der Ausspruch »Hinaus mit diesem Schuft aus Wien!« verweist auf ein Karl Kraus-Zitat und wurde von Jörg Haider anlässlich der Kontroverse um Thomas Bernhards »Heldenplatz« in Richtung Claus Peymann, damals Direktor des Wiener Burgtheaters, im Oktober 1988 getätigt.

8 Moralisches Denken ist, wie auch Seyla Benhabib betont, unvermeidbar. Es repräsentiert, »was wir »immer schon« praktizieren aufgrund der Tatsache, dass wir in ein Netz menschlicher Beziehungen eingebunden sind, die unser Zusammenleben bestimmen« (Benhabib 1995, 137).

die neben der Kunstfreiheit ebenfalls verfassungsmäßigen Schutz genießen. So gesehen sind Kunstkonflikte Ausdruck tiefgreifender kultureller und politischer Differenzen, die man nicht leicht marginalisieren oder verharmlosen kann.

Hier sind einige bekannte Beispiele aus den letzten Jahren in Erinnerung zu rufen: Herbert Achternbuschs Film »Das Gespenst« (Graz 1983⁹); die Aufführung von Thomas Bernhards Theaterstück »Heldenplatz« (Wiener Burgtheater 1988¹⁰), Robert Mapplethorpes Ausstellung »Perfect Moment« (Washington 1989¹¹); Otto Mühls Bild »Apokalypse« (Wiener Secession 1998¹²); Chris Ofilis Bild »The Holy Virgin Mary« (Brooklyn Museum, New York 1999¹³); der Film »Baise-moi« von Virginie Despentes (Frankreich 2000¹⁴) u. a. Diese Beispiele sind natürlich selektiv. Die Liste ließe sich durch weitere umstrittene Fälle ergänzen, wie etwa Neonazi-Agitationen (Gedichte mit ausländerfeindlichem Inhalt, Bilder mit einschlägigen Symbolen u. a.), die unter Berufung auf die Kunstfreiheit politische Legitimität beanspruchen.

-
- 9 Im November 1983 wurde der Film »Das Gespenst« wegen Herabwürdigung religiöser Lehren vor der österreichischen Erstaufführung durch das Landesgericht für Strafsachen in Graz beschlagnahmt. Die Bekämpfung dieser Maßnahme dauerte über zwei Jahre und war erfolglos. Der Film darf in Österreich bis heute nicht öffentlich gezeigt werden (siehe dazu Öhlinger 1985, 190–199).
 - 10 Am 4. November 1988 fand am Wiener Burgtheater die Uraufführung von Thomas Bernhards Stück »Heldenplatz« statt, das als Auftragswerk zum 100-jährigen Jubiläum des Burgtheaters entstand. Die Hauptfigur des Stückes Robert Schuster äußert wiederholt, dass die ÖsterreicherInnen immer noch ein Volk von Nationalsozialisten und Antisemiten seien. Dies empörte vor allem konservative PolitikerInnen und Medien. Der damalige Bundespräsident Kurt Waldheim bezeichnete das Stück als »grobe Beleidigung des österreichischen Volkes« und zahlreiche PolitikerInnen forderten anschließend die Absetzung des Stückes. Die Diskussionen um »Heldenplatz« erwiesen sich eher als ein Beitrag zum Gedenkjahr 1988, in dem an den 50 Jahre zurückliegenden Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland erinnert wurde, als ein Beitrag zum Burgtheater-Jubiläum (siehe dazu Burgtheater 1989).
 - 11 Nach dem Tod von Robert Mapplethorpe (März 1989) versuchten Freunde eine Serie von Photos mit explizit sexuellem Inhalt in der Corcoran Gallery of Art in Washington zu zeigen. Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung sagte die Museumsleitung die Ausstellung ab, weil der politische Druck gegen »obszöne Kunst« sehr groß war und man finanzielle Sanktionen befürchtete. Der Fall Mapplethorpe wird genauer beschrieben in Dubin 1992, 170–192.
 - 12 Otto Mühls Bild »Apokalypse« stellt in einem karikaturistischen Stil eine Sexorgie dar, worin der/die BetrachterIn einzelne Personen des öffentlichen Lebens wiedererkennen kann. Walter Meischberger, ehemaliger Generalsekretär der FPÖ, der sich im Bild ebenfalls wiederfand, klagte wegen Ehrenbeleidigung und strebte ein Ausstellungsverbot an. Nach eineinhalbjährigem Rechtsstreit in mehreren Instanzen gewann Meischberger. Die Wiener Secession hat den Fall vor den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte gebracht; der Ausgang des Verfahrens ist immer noch offen.
 - 13 Aus Protest gegen die Ausstellung des Bildes von Chris Ofili – Darstellung der Heiligen Maria mit afrikanischen Gesichtszügen, dazu Kollagen mit Vaginaabbildungen und Elefantenkot – verweigerte die Stadt New York auf Anordnung des damaligen Bürgermeisters Rudolf Giuliani die Auszahlung der monatlichen Subventionen an das Brooklyn Museum. Das Museum klagte die Stadt und gewann. Zu diesem Fall siehe Dubin 1999, 246–275.
 - 14 Der Film »Baise-moi« (2000) von Virginie Despentes enthält Gewaltszenen (Vergewaltigung, Mord u. a.) und wurde deshalb vom französischen Kulturministerium nur unter der höchsten Aufführungsrestriktion freigegeben (nicht-jugendfrei, Aufführungen erst nach 24 h Uhr erlaubt). Katholische Verbände mobilisierten allerdings den Conseil d'État und dieser verhängte ein absolutes Aufführungsverbot. Zwei Jahre später wurde dieses Verbot wieder aufgehoben.

3. Zur Unvermeidbarkeit von Kunstkonflikten

Kunstkonflikte können künstlich provoziert werden, wenn beispielsweise eine Konfliktpartei Ziele verfolgt, die im Konflikt gar nicht ausverhandelt werden. Konflikte sind in solchen Fällen nur Mittel für andere Zwecke.¹⁵ Manche Konflikte sind dennoch nicht äußerlich, sondern entspringen, wie bereits oben angedeutet, vorhandenen Antagonismen, die der jeweiligen Machtverteilung und -asymmetrie in einer Gesellschaft inhärent sind. Für die weitere Analyse und ein besseres Verständnis dieser Konflikte ist es notwendig, ihre tieferen Ursachen zu erfassen.

Einige Konfliktursachen liegen in der konkreten sozialen Konstellation der AkteurInnen und können durch eine Situationsanalyse offen gelegt werden. Andere Ursachen entziehen sich einer solchen Beschreibung. Sie sind verborgen und ihr Erfassen setzt einen Einblick in den Prozess der Sinn- und Wertzuschreibung voraus – innerhalb der traditionellen Hermeneutik sprach man hier von »Kunstverstehen«.

Verstehensakte nehmen in der philosophischen Theoriebildung eine fundamentale Stellung ein. Sie ergeben sich aus der Beherrschung einer Sprache. Sprachen sind jedoch nicht privat, sondern werden von einem Kollektiv geteilt, und stehen – in Anlehnung an Ludwig Wittgenstein (1977/1953) und Martin Heidegger (1993/1927) – in einem unmittelbaren Bezug zur je konkreten, sozialen Wirklichkeit (»Lebensform«). Der Verstehenshorizont ist durch die lebensweltliche und praktische Verankerung des Individuums als TeilnehmerIn in (mindestens) einem Kollektiv eingegrenzt. Die Verankerung des Verstehens im praktischen Leben bedeutet dennoch keinen Determinismus: In jedem Verstehensvorgang entstehen durch die relative Unbestimmtheit der Handlungen und Symbole stets Interpretationsfreiräume, die besetzt werden können und so jeden Verstehensprozess offen lassen. Das ist der Grund dafür, dass wir in jeder sozialen Situation fortwährend eine Interpretationsvielfalt vorfinden.

Das Kunstverstehen wird hier weiter an ein Set von etablierten kulturellen Praktiken gekoppelt. Daraus ergibt sich die Sozialität jeder Kunstrezeption. Wahrnehmungs- und Sinngebungsakte, die Elemente des Kunstverstehens, richten sich nach bekannten und meist verinnerlichten Schemata und enthalten Sedimente früherer Akte. Verstehen ist also stets an *Gewohnheiten* und *Typizität* gebunden. Diese sind meist präreflexiv wirksam, das heißt sie können von den Individuen nicht vollständig erfasst werden.

Die Analyse der Wahrnehmung und Interpretation eines Kunstwerkes ist von zentraler Bedeutung, denn die dadurch mögliche Rezeption von Kunst ist grundlegend für das Sein der Kunstwerke. Kunstwerke haben zwar eine Materialisationsform, aktuell werden sie jedoch erst durch die aktive Rezeption: Sein ist Wahrgenommen-Werden bzw. »esse est percipi« (Berkeley 1901, 258–259) – wahrgenommen von einer kunstinteressierten Öffentlichkeit. Die Rezeptionsweisen variieren: Menschen hören, sehen und lesen Kunstwerke auf verschiedene Weisen – nicht so sehr subjektiv, sondern intersubjektiv, entsprechend geteilter Wahrnehmungsgewohnheiten und Rezeptionsschemata. Die Wahrnehmungs- und Verstehensergebnisse werden oft gefühlsmäßig (emotiv) artiku-

¹⁵ Lewis Coser sprach hier von unechten Konflikten (siehe Coser 1972/1956, 55–64).

liert, weil die Versprachlichung der zum Teil unbewussten Denkbewegungen nur partiell möglich ist. Die gefühlsmäßigen Reaktionen – Begeisterung, Betroffenheit, Verwunderung, Entrüstung u. a. – sind zwar nicht theorie- und ideologiefrei, sie unterscheiden sich jedoch von ausformulierten Urteilsbegründungen (in Kants Terminologie: »reflexiven ästhetischen Urteilen«).

Im Zusammenhang mit solchen Wahrnehmungs- und Verstehensakten spielt die subjektive Evidenz, das heißt das Gefühl der Unmittelbarkeit des erfassten Sinns eine wichtige Rolle. Der Eindruck, den Sinn unmittelbar zu erfassen, erzeugt beim Betrachter das Gefühl von Gewissheit, was eine weitere Begründung der Sinnzuschreibung erschwert. Die subjektive Gewissheit entspringt der Vertrautheit mit den eigenen kulturellen Erfahrungen (siehe dazu Wittgenstein 1994/1969 und Collingwood 1940). Wahrnehmen wird folglich zu einem *Für-Wahr-Nehmen*.

Zusammenfassend werden hier Sinn und Wert eines Kunstwerkes als soziale Konstrukte aufgefasst, die in unterschiedlichen Weisen aktualisiert werden können. Die Kunstrezeption ist zudem nicht von den jeweils zugrunde liegenden und wirksamen kulturellen Praktiken zu trennen. So verstehen wir Kunstgegenstände einmal ästhetisch und ein anderes Mal politisch, einmal sinnlich und ein anderes Mal historisch: Die Bedeutungszuschreibungen unterscheiden sich demnach je nach Situation, aktuellen Erwartungen, Interpretationsschemata und anderen Kontextbedingungen.

4. Motive und Interessen bei Kunstkonflikten

Entscheidend für die konkrete Analyse von öffentlichen Kunstkonflikten ist zuallererst die Klärung der Frage: *Für wen* ist X, also ein umstrittenes Kunstwerk oder eine künstlerische Handlung, »Kunst« oder »Nichtkunst«, »obszön«, »unsittlich«, »beleidigend« und »diffamierend« oder lediglich »gesellschaftskritisch«? Diese Frage darf weder zum Glauben verleiten, dass es Individuen sind, die bestimmte Urteile generieren, noch dass es eine verbindliche, objektivierbare Auslegung eines Kunstwerkes gibt, die wir uns mittels einer argumentativen Rationalität erarbeiten könnten. Damit wird keinesfalls behauptet, dass ethische oder ästhetische Konflikte irrational (unvernünftig) sind. Sie bereiten uns allerdings bestimmte Schwierigkeiten, weil wir nicht einfach darüber räsonieren können.

Aussagen, die Ethik oder Ästhetik betreffen, sind keine wahrheitsfähigen Behauptungen. Dies macht die Auseinandersetzung mit kontroversen Positionen zu einer diffizilen und heiklen Angelegenheit. Darüber hinaus sind Konflikte um Werte und Weltbilder existenziell, denn sie korrelieren mit kulturellen und politischen Standpunkten, welche die Betroffenen nicht wie Kleidungsstücke täglich wechseln können.

Die analytische Unterscheidung zwischen Ursachen, Auslösern und Symptomen eines Konflikts kann uns weiterhelfen, mögliche Hintergründe und verborgene Interessen offen zu legen. Konflikte um Kunstwerke können zwar quasi spontan entstehen, weil die Unvereinbarkeit vieler Kunstauffassungen und kulturpolitischer Positionen genug Konfliktpotenzial in sich birgt, die Austragung solcher Konflikte in der Öffentlichkeit erfordert dennoch die Mobilisierung verschiedener Ressourcen (Zeit, Geld,

soziales und kulturelles Kapital). Die Motivation, einen solchen Aufwand auf sich zu nehmen, muss folglich zumindest von einer subjektiven Warte aus stark sein. Außerdem ist anzunehmen, dass die AkteurInnen an konkrete Absichten anknüpfen, welche die Anrufung einer wie auch immer konstituierten Öffentlichkeit (eine mediale Öffentlichkeit, ein Gerichtsverfahren u. a.) als zweckmäßig rechtfertigen.¹⁶

Manchmal können die konkreten Zielsetzungen die AkteurInnen dazu veranlassen Konflikte sogar absichtlich zu evozieren. In solchen Fällen dient ein öffentlicher Konflikt primär als *Mittel*, um konkrete, vorgelagerte Ziele zu erreichen. Provokation, pointierte Kritik und aktionistische Interventionsformen sind beispielsweise effiziente strategische Mittel, die, wenn sie gelingen, ihre Wirkung nicht verfehlen.

So war beispielsweise Thomas Bernhards Theaterstück »Heldenplatz« (1988) eine wohlkalkulierte Antwort des Schriftstellers auf die immer wiederkehrenden Verdrängungsmuster bestimmter politischer Eliten im Zusammenhang mit der Rolle, die viele ÖsterreicherInnen im Nationalsozialismus gespielt haben – hier sei an die damals aktuelle Waldheim-Affäre erinnert. Auch Schlingensiefs Aktion »Bitte liebt Österreich!« (2000) verwendete die Provokation bewusst als künstlerisches Mittel, um die Verharmlosung rassistischen Gedankenguts und ausländerfeindlicher Inhalte in der Öffentlichkeit zu kritisieren.¹⁷

Intendierte Konflikte sind also an vitale Interessen gebunden. Auf der einen Seite sind viele Kunschtchaffende politisch aktiv und begreifen ihre künstlerische Arbeit als engagierte, politisch-interventionistische Kunst. Sie nehmen zu aktuellen gesellschaftlichen Problemen Stellung und greifen dabei auch Themen auf, die für öffentliches Aufsehen sorgen, weil sie zum Teil tabuisiert sind (Sexualität, Gewalt, Identität u. a.). Auf der anderen Seite können sich politische Parteien wiederum als Standesvertretung oder

16 Die Verfahrenskosten beim bereits erwähnten Rechtsstreit zwischen Walter Meischberger und der Wiener Secession betrugen bisher für den Verein laut mündlicher Auskunft eines Vorstandsmitglieds der Secession über 40.000 €. Im Vorfeld der gerichtlichen Untersuchungen bot Meischberger der Secession einen Vergleich an. Er wäre bereit, nach Entrichtung eines Schmerzensgeldes in der Höhe von etwa 1.400 € (damals 20.000 ATS) und einem Verzicht auf jede weitere Ausstellung des umstrittenen Werkes von Otto Mühl seine Klage zurückzuziehen. Die Secession lehnte dennoch ab und entschied sich, für die Kunstfreiheit und gegen unzulässige Maßregelungsversuche zu kämpfen.

17 Christoph Schlingensiefel veranstaltete im Rahmen der Wiener Festwochen eine 7-tägige Kunstaktion mit dem Titel »Bitte liebt Österreich!« (11.–17. 6. 2000). Schlingensiefel ließ fünf Container vor der Staatsoper aufstellen. In die Container zogen zwölf AusländerInnen ein, die darin eine Woche lang wohnen sollten. Das Geschehen in den Wohncontainern wurde via Kameras live übertragen. Jeden Tag konnten die ZuschauerInnen per Abstimmung zwei MitbewohnerInnen aus der Container-Wohngemeinschaft »abschieben«. Dieses prozedurale Happening wirkte auf den ersten Blick als Parodie der RTL2-Reality-Show »Big Brother«. Zum Eklat kam es wegen der Symbole, die Schlingensiefel verwendete. Auf dem Dach der Container befestigte er eine FPÖ-Fahne und zwei Transparente mit der Aufschrift »Ausländer raus!« und dem berühmt-berüchtigten SS-Leitspruch »Unsere Ehre heißt Treue«. Mit beiden Texten zitierte Schlingensiefel explizit FPÖ-Politiker. Justizminister Dieter Böhm-dorfer (der frühere Parteianwalt der FPÖ) kündigte prompt eine Strafanzeige wegen »nationalsozialistischer Wiederbetätigung« gegen Schlingensiefel an. Interessanterweise bezog der Justizminister bei seiner Interpretation die kritische Intention Schlingensiefs nicht mit ein. Nach wenigen Wochen wurde die Strafanzeige gegen den Künstler von der Staatsanwaltschaft allerdings fallen gelassen. Zur Dokumentation der Aktion siehe Lilienthal/ Philipp 2000.

moralische Instanz profilieren.¹⁸ Die Suche nach Feinden ist bekanntermaßen eine erfolgversprechende Vorgangsweise, um verschiedene soziale Gruppen auf die eigene Seite zu bringen – man denke an das bekannte und umstrittene FPÖ-Plakat »Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk ... oder Kunst und Kultur?« (1995) oder an die von rechtskonservativen PolitikerInnen und JournalistInnen vorgebrachte lang anhaltende Polemik gegen Elfriede Jelinek.¹⁹ Sofern Kunst sowohl von Seiten politischer AkteurInnen als auch von KünstlerInnen als Konflikteinkleidung verwendet wird, haben ästhetisch-symbolische Auseinandersetzungen einen immanent politischen Charakter. Wenn Konflikte bewusst in der Öffentlichkeit ausgetragen werden, dann geht es den KontrahentInnen in der Regel nicht so sehr darum, im Verlauf eines argumentativen Disputs die gegnerische Seite zu überzeugen, sondern darum, ihr Anliegen durchzusetzen. Die Öffentlichkeit stellt sozusagen eine Arena dar und ist zugleich auch ein Mittel, um bestimmte Ziele zu erreichen.

Eine weitere Konfliktursache ergibt sich aus der Tatsache, dass viele Kulturvorhaben und Kulturveranstaltungen, die von der öffentlichen Hand mitgetragen werden, an gewisse Zielsetzungen wie etwa Repräsentationsfunktionen geknüpft sind. Viele Kulturveranstaltungen beabsichtigen zum Beispiel, eine enge Verflechtung zwischen »Nation« und »Kultur« herzustellen. Das trifft teilweise für die Gestaltung der Länderpavillons auf internationalen Kunst-Biennalen sowie für den Länderschwerpunkt bei der alljährlichen Frankfurter Buchmesse zu. Die Präsentation von Kunst in solchen Kontexten wird von PolitikerInnen als Mittel zur Konstitution einer national-kulturellen Identität betrachtet. Es werden folglich zumindest bei manchen KulturpolitikerInnen bestimmte normative Funktionserwartungen erweckt, welche die Kunst zu erfüllen hat. Damit ist der Streit um die adäquate Kunstausswahl im Hinblick auf die Erfüllung

18 »Arc de Triomphe«, eine Plastilin-Skulptur der Künstlergruppe Gelatin wurde als Auftragsarbeit vom Rupertinum, dem Museum der Moderne Ende Juli 2003 auf dem Salzburger Max-Reinhardt-Platz ausgestellt: Es handelte sich um eine – abgesehen von weißen Tennissocken und einem hochgerutschten T-Shirt – nackte männliche Figur, die auf kastenartigen Postamenten eine Brücke schlägt und sich dabei durch den erigierten Penis selbst Wasser in den Mund spritzt. Bereits einen Tag nach Aufstellung des Werkes forderte der ressortzuständige Bürgermeister-Stellvertreter Siegfried Mitterdorfer (FPÖ) die Museumsleitung auf, die Skulptur »wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses unverzüglich zu entfernen«. Bürgermeister Heinz Schaden (SPÖ), der ursprünglich die Aufstellung der Skulptur genehmigt hatte, meinte »hinters Licht geführt« worden zu sein, weil die Skizze der Einreichung nur einen geometrischen Bogen dargestellt habe. Auch Vize-Bürgermeister Karl Gollegger (ÖVP) schloss sich der Kritik der anderen Politiker an und forderte den Rücktritt der Museumsdirektorin (siehe »Ende der Erregung«, in: Der Standard, Printausgabe, 30. 7. 2003; »Groteske um Gelatin«, in: Der Standard, Printausgabe, 31. 7. 2003 sowie »Penis-Skulptur wird abgebaut«, in: Die Presse, Printausgabe, 30. 7. 2003).

19 Elfriede Jelinek äußerte sich wiederholt in der Öffentlichkeit zu diversen politischen Ereignissen. Damit beging sie gewissermaßen einen »Tabubruch«, weil es bestimmte politische AkteurInnen nicht gerne sehen, wenn KünstlerInnen ihre politische Stimme erheben. Die Hetzschriften gegen Jelinek erschienen vor allem in politisch rechts orientierten Printmedien. Um hier nur ein Beispiel zu zitieren: Der Dichter der »Neuen Kronen Zeitung« Wolf Martin veröffentlichte am 17. 12. 1989 folgenden Vers: »(...) So lebt Elfriede Jelinek als wie die Made in dem Speck./ Sie ist als Kummerl so exotisch/ so interessant pervers-erotisch/ und schöpft sogar aus ihrem Frust/ der Auflagezahlen höchste Lust.« (zit. in: Janke 2002, 26).

solcher normativen Erwartungen vorprogrammiert. Selbst dann, wenn ästhetische Aspekte in den Vordergrund der öffentlichen Dispute gestellt werden, sind die politischen und ideologischen Motive zentral. Das weist darauf hin, dass Kunstwerke oft *Platzhalter* für etwas anderes sind.

5. Der Umgang mit Konflikten

5.1 Unterschiedliche Umgangsformen und die Bedeutung von Öffentlichkeit

Der amerikanische Politikwissenschaftler Russell Hardin (1995, 26) definiert den Konflikt als einen Zustand, in welchem »eine Partei nur dann gewinnen kann, wenn eine andere verliert«.²⁰ Diese Bemerkung erscheint plausibel, soweit sie den agonalen (von Wettstreit gekennzeichneten) Charakter von Konflikten hervorhebt. Sie ist jedoch zu vereinfachend, weil Konfliktlösungen nicht nur Entweder-Oder-Resultate sind, sondern auch durch einen Vergleich zustande kommen können. So stellt etwa Ralf Dahrendorf (1965, 161–175) fest, dass man die Reife einer Gesellschaft danach beurteilen kann, wie sie zu ihrer eigenen konflikthafter Verfasstheit steht und Konflikte austrägt. In weiteren Teilen meines Beitrags werde ich folglich zwei gängige Umgangsweisen und eine alternative, dritte Form der Auseinandersetzung mit Konflikten thematisieren: erstens die Austragung von Konflikten in der medialen Öffentlichkeit, zweitens die Austragung von Konflikten vor einem Gericht und drittens Mediation als einen neuen Weg zur Konfliktbewältigung.

Konflikte sind bekanntlich Phänomene, die in jeder Gemeinschaftsformation und politischen Ordnung vorkommen. Wertkonflikte stellen eine spezifische Art von Konflikten dar. Sie sind, wie William Gallie (1962, 122) bemerkte, »frontale Konfrontationen zwischen unterschiedlichen Interessen, Präferenzen und Haltungen, die auch nach noch so vielen Diskussionen kaum aufgehoben werden können. Wir sind folglich dazu geneigt, die so genannten rationalen Rechtfertigungen der Konfliktparteien bestenfalls als unbewusste Rationalisierungen und schlimmstenfalls als elaborierte, parteiiche Plädoyers abzuweisen.«²¹ Dem Staat kommt dabei etwa mit Gesetzgebung und Rechtsprechung die Aufgabe zu, in solche Konflikte regulativ und vermittelnd einzugreifen. Dies erreichen liberal-demokratische Staaten durch ein politisch weitgehend unabhängiges Justizwesen sowie dadurch, dass sie eine möglichst pluralistische Öffentlichkeit zulassen.

5.2 Mediale Öffentlichkeit als Arena

Der Begriff Öffentlichkeit bezeichnet eine relativ diffuse Sphäre, in welcher mehrere Mitglieder einer Gesellschaft kommunikativ zusammentreffen, um ihre Interessen und

20 Übersetzung des Autors. Der Originaltext lautet: »... one party can only gain if another loses«.

21 Übersetzung des Autors. Der Originaltext lautet: »... head-on conflict[s] of interests or tastes or attitudes, which no amount of discussion can possibly dispel; we are consequently inclined to dismiss the so-called rational defences of the contesting parties as at best unconscious rationalisations and at worst sophisticated special pleadings.«

Meinungen zu präsentieren und darüber zu debattieren – Jürgen Habermas (1998, 435–436) bezeichnet sie als ein »Netzwerk für Kommunikation«. Doch Öffentlichkeit ist kein homogener und durchschaubarer Begriff. Ein Öffentlichkeitsforum produziert Gegenöffentlichkeit, Widerspruch und Widerstand. Daher formieren sich im politischen Raum ständig mehrere Öffentlichkeiten, die der Komplexität und Heterogenität des Sozialen allerdings nur zum Teil entsprechen.

In modernen Gesellschaften sind Öffentlichkeiten durch die Mitwirkung von Massenmedien und politischen Institutionen weitgehend strukturiert. Die daraus entstehenden Foren sind Bühnen der (Selbst-) Inszenierung und (Selbst-) Repräsentation. Öffentliches Auftreten ist somit durch das nicht zu beseitigende Bewusstsein der AkteurInnen bestimmt, dass sie von einem Massenpublikum beobachtet werden, dessen Aufmerksamkeit und Empathie es zu gewinnen gilt. »Die Öffentlichkeit übernimmt Funktionen der Werbung« konstatierte Jürgen Habermas (1990/1962, 267) schon vor über vierzig Jahren.

Mediales Auftreten legt häufig wenig Wert darauf, die DiskursteilnehmerInnen von der Richtigkeit des eigenen Standpunktes zu überzeugen. Im Vordergrund steht die erfolgreiche Kommunikation bestimmter Inhalte.²² Dabei sind – im schlimmsten Fall – den SelbstdarstellerInnen alle Mittel recht; so kommt es nicht selten zu ungerechtfertigter Diskriminierung und Dämonisierung der GegnerInnen. In diesem Zusammenhang sei an die hitzig geführten Debatten in der US-amerikanischen Presse über die so genannte »obszöne« Kunst und die »community values« Anfang der 1990er-Jahre erinnert. Auslöser war eine Ausstellung mit Werken des 1989 an AIDS verstorbenen Photographen Robert Mapplethorpe mit explizit sexuellem Inhalt.²³ Konservative PublizistInnen stellten nicht bloß die Legitimität der Verwendung von öffentlichen Subventionen für die Ausstellung von »obszönen Werken« in Frage, sondern auch ob Homosexuelle, die damals mit der Verbreitung der AIDS-Krankheit assoziiert wurden, eine potenzielle Gefahr für die Öffentlichkeit darstellten. Politische Gemeinden (im Sinn von »communities neighbourhoods«) mussten demnach, so das Plädoyer vieler Konservativer, im Rahmen ihrer Selbstbestimmung ein Recht haben, Homosexuelle und mit dem HI-Virus infizierte Personen zum Umzug zu zwingen.

In der medialen Öffentlichkeit wird zwar kommuniziert, denn es werden meist Pro- und Kontra-Argumente vorgetragen; die Kommunikation verläuft aber in vielen Fällen nicht dialogisch, sondern propagandistisch. Die Diskursfähigkeit der AkteurInnen in Massenmedien wird außerdem durch die zunehmende Visualität der Medien (besonders des Fernsehens und Internets) reduziert. Sämtliche Maßnahmen zur Intensivierung und Dramatisierung der Selbstdarstellung, angefangen von der Stilisierung der Frisur, der Farbauswahl der Krawatte bis zur Wortwahl, sprachlichen Intonation oder zum bedeutungsvollen Schütteln des Kopfes, finden reichlich und präzise Anwendung. Die Logik des Visuellen bewirkt, dass die Form der Präsentation oft mehr als der Inhalt zählt.

22 Zur Kritik der medialen Öffentlichkeit siehe allgemein auch Meyer 1992.

23 Die öffentlichen Debatten zum Fall Mapplethorpe wurden dokumentiert in Bolton 1992, 37–88.

Die mediale Öffentlichkeit als Ort der effektiven Distribution von Informationen spielt im politischen Geschehen eine Schlüsselrolle. Politische Eliten versuchen deshalb, ihre Kontrolle und ihren Einfluss auf die Medien stets zu optimieren. Darüber hinaus führten die hohen Produktionskosten und Investitionen in den letzten Dekaden zu Fusionen im Mediensektor (zu ökonomischen Veränderungen im Mediensektor siehe Grishold 2002, 158 ff.). Die Bildung von wenigen, großen Unternehmen, die damit einhergehende Marktkonzentration sowie die intensive Vernetzung zwischen Medienunternehmen, politischen Eliten und dem Staat wirken sich insgesamt negativ auf die Entfaltung einer vielfältigen Artikulation politischer Anliegen aus (zur Medienkonzentration in Österreich siehe Tschmuck 2003). Der Zutritt zur Öffentlichkeit ist zu einer »heißen«, sprich kostspieligen Ware geworden, wobei die finanziellen Ressourcen unterschiedlich verteilt sind bzw. mobilisiert werden können. Damit ist der Zugang zur medialen Öffentlichkeit alles andere als relativ frei oder egalitär.

Die Machtasymmetrie ergibt sich aber nicht nur aufgrund des ungleichen Zugangs der Konfliktparteien zur medialen Öffentlichkeit, sondern auch aufgrund von Informationsunterschieden und dem oben erwähnten unterschiedlichen Ressourcenpotenzial. Machtasymmetrie hat einen wesentlichen Einfluss auf den öffentlichen Meinungsbildungsprozess und den Ausgang des Konflikts. In diesem Zusammenhang sei an die Kontroverse um die Gestaltung des Sitzungssaals des Kärntner Landtages in Klagenfurt durch Cornelius Kolig (1998) erinnert. Nachdem Kolig 1998 mit Zustimmung des Kunstbeirats des Landes Kärnten den Auftrag bekommen hatte, den Anton-Kolig-Saal im Kärntner Landtag neu zu gestalten, startete die FPÖ in enger Zusammenarbeit mit der Kärntner »Kronen Zeitung« und mit Inseraten in der »Kleinen Zeitung« sowie mit Postsendungen an alle Haushalte des Landes eine massive Kampagne gegen das Projekt. Der Künstler wurde in den oben erwähnten Medien als »perverser Fäkalienkünstler« stigmatisiert. Man sammelte Unterschriften zur Abhaltung einer Volksbefragung mit dem Argument, dass ein Kunstwerk, das die »religiösen Gefühle des Volkes verletze«, nicht mit Steuergeldern realisiert werden dürfe. Wenn man bedenkt, dass beide Zeitungen die reichweitenstärksten Tageszeitungen Kärntens sind²⁴, dann ist klar, wie schwierig es für den inkriminierten Künstler war, gegen die Kampagne etwas zu unternehmen. Eine »Mehrheitsmeinung«, die durch mediale Präsenz suggeriert wird, übt letztlich auch Druck auf die politischen EntscheidungsträgerInnen und gelegentlich auf die gerichtlichen Entscheidungsinstanzen aus.²⁵ In solchen Fällen geht es nicht um »Wahrheit« oder »begründete Kritik«, sondern vor allem um den hegemonialen Anspruch, wer was als »Kunst« definiert. Der metaphorische Ausdruck »Kulturkampf« ist hier zutreffend. Was sich durchsetzt, ist in der Regel nicht das bessere Argument, sondern der stärkere Kämpfer.

24 Die Kärntner »Kronen Zeitung« hat eine Reichweite von 47%, die »Kleine Zeitung« erreicht 61 % (siehe Tschmuck 2003, 265).

25 In diesem Fall war die FPÖ-Kampagne erfolglos. Sowohl die Mehrheit der Landesregierung als auch der Kärntner Diözesanbischof verteidigten den Entwurf Koligs. Im September 1998 wurde der von Kolig gestaltete Saal offiziell eröffnet. Umfassende Informationen dazu finden sich unter: <http://www.ewigesarchiv.at> (verfügbar am 12.11.2003).

Die gegenwärtige mediale Öffentlichkeit ist wohl nicht die diskursive Öffentlichkeit, die sich viele DemokratietheoretikerInnen wünschen. Aufgrund dieser Überlegungen scheint mir die Öffentlichkeit als Ort der politischen Auseinandersetzung um Kunstkonflikte im Großen und Ganzen kein geeignetes Medium zu sein, um konstruktive Problemlösungen zu finden, zumal die Mindestbedingungen für einen Dialog nicht wirklich gegeben sind. Die Auffassung, dass die Öffentlichkeit ein neutraler Verhandlungsraum für Ideen und Vorschläge sei, entpuppt sich als *Fata Morgana*.

5.3 Staatliche Lösungskompetenz bei Kunstkonflikten

Wenn eine Konfliktpartei die Aufführung, Ausstellung und Veröffentlichung eines Werkes verhindern will, muss sie, sofern sie im Rahmen der Rechtsstaatlichkeit bleiben will, ihr Ziel unter Umständen gerichtlich erzwingen. Der Weg zum Gericht als Mittel zur Durchsetzung der eigenen Interessen wird meist dann wahrgenommen, wenn die Klägerpartei den Dialog als gescheitert oder als ineffizientes Mittel zur Durchsetzung ihrer Interessen betrachtet. Das Anstreben eines gerichtlichen Verbots und Sanktionen gegen einen angefeindeten Kunschtchaffenden sind allerdings nur möglich, wenn ein relevanter strafrechtlicher Tatbestand vorliegt – genauer wenn ein verfassungsgeschütztes Rechtsgut verletzt wurde. Oft handelt es sich dabei um Verstöße gegen den religiösen Frieden bzw. um die Herabwürdigung religiöser Lehren oder Staatssymbole, um die Verletzung von Persönlichkeitsrechten (üble Nachrede, Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereiches oder der Ehre) sowie um Sittlichkeitsdelikte (Verstoß gegen das Pornographiegesetz, Verletzung der Sittlichkeit, des öffentlichen Anstands oder der Jugendschutzbestimmungen). Das Prekäre an solchen Maßnahmen ist, dass ein Verbot das Existenzrecht des betroffenen Kunstwerkes radikal verneint, denn ein physisch existentes Werk, das mit einem Veröffentlichungsverbot belegt ist, verliert faktisch seine Existenz (siehe dazu ausführlicher Zembylas 1997 und 2000).

In den meisten europäischen Staaten gibt es zwar ein verfassungsmäßig verankertes Zensurverbot, doch der Gesetzgeber erkennt generell jedem Individuum das Recht zu, ein Gericht anzurufen, um unter bestimmten Bedingungen ein Veröffentlichungsverbot von Kunst bzw. Kunstwerken zu erwirken. Ein gerichtlich verhängtes Verbot einer Ausstellung oder Aufführung ist ein Akt staatlicher Repression, der damit begründet wird, dass die Kunstfreiheit nicht grenzenlos ist. Wer würde dies wohl bezweifeln wollen? Der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte merkte diesbezüglich allerdings an, dass diese Meinungs- und Kunstfreiheit auch für solche Äußerungen gelten muss, die »den Staat oder einen Teil der Bevölkerung verletzen, schockieren oder beunruhigen« (zit. in: Frowein/ Peukert 1996, 384). Die Unterscheidung zwischen *legitimer Beanspruchung* der Garantie der Freiheit der Kunst und dem *Missbrauch* der Kunstfreiheit ist schwierig und erfordert ein Werturteil, das kasuistisch begründet werden muss. Es gibt Fälle, wo Grenzüberschreitungen und Tabuverletzungen insofern produktiv sind, als sie die Sinnhaftigkeit von Tabus hinterfragen, und so bis dato unreflektierte oder verdrängte soziale Probleme thematisieren. Manche Grenzüberschreitungen sind dennoch auch in einer liberal-demokratischen Gesellschaft nicht tolerierbar – etwa rassistische Äußerungen oder eine Aufforderung zu Gewalttaten. Stellt man die prinzipi-

elle Frage, ob eine Gerichtsverhandlung ein geeignetes Medium für den Umgang mit Kunstkonflikten im öffentlichen, politischen Raum ist, so sprechen manche Juristen in diesem Fall von einer *Überforderung* des Rechts und der einzelnen RichterInnen (siehe dazu Berka 1988 und Luf 2000). Diese Behauptung ist meines Erachtens sehr überlegenswert und soll daher im Zusammenhang mit einer Analyse des österreichischen Rechtsprechungsprozesses überprüft werden.

Die Kunstfreiheit – »Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst, sowie deren Lehre sind frei« (Art 17a, StGG) – ist im österreichischen Rechtssystem ein Rechtsgut im Verfassungsrang. Eingeschränkt kann sie grundsätzlich nur dann werden, wenn ein Kunstwerk andere Verfassungsgüter massiv verletzt. So muss etwa im Fall des Vorwurfes der Obszönität oder der Herabwürdigung religiöser Lehren durch das Gericht erstens festgestellt werden, ob ein solcher Tatbestand tatsächlich vorliegt, und zweitens im Rahmen einer Interessenabwägung beurteilt werden, ob die Verletzung anderer Grundrechte so gewichtig ist, dass sie eine Einschränkung oder Aufhebung der Kunstfreiheit begründen kann. In verschiedenen Gesetzestexten finden sich einige Konstruktionen bzw. Beurteilungsmaßstäbe, mit denen der Gesetzgeber hofft, der Rechtsprechung Hilfe leisten zu können. Eine solche Konstruktion ist die Berücksichtigung »des moralischen Empfindens des Durchschnittsmenschen«, »der moralischen Werte der gegenwärtigen Gesellschaft« oder das Vorhandensein eines (anonymen) »berechtigten Ärgernisses« – siehe dazu »Herabwürdigung religiöser Lehren« § 188 StGB, sowie einige Urteile des Obersten Gerichtshofes im Zusammenhang mit Sittlichkeitsdelikten (z. B. OGH 6.7.1971, 10 Os 80/71 und OGH 11.6.1975, 9 Os 65/74).

Was im ersten Moment vielleicht als nachvollziehbar erscheint, erweist sich in der Anwendungspraxis als vollkommen diffus. Niemand kann sagen, welche genaue Bedeutung das Konzept des »Durchschnittsmenschen« überhaupt hat, nach welchen Werten sich die gegenwärtige Gesellschaft richtet oder woran man erkennt, ob ein anonymes Ärgernis berechtigterweise vorliegt. Selbst wenn die Sozialstatistik mittels aufwändiger Stichprobenverfahren und repräsentativer Analysen die »durchschnittliche« normative Orientierung der Mitglieder einer politischen Gemeinschaft ermitteln könnte, müsste dieses Ergebnis eigentlich keine besondere Relevanz im Hinblick auf eine eventuelle Einschränkung der Kunstfreiheit haben: Denn die verfassungsmäßige Garantie der Kunstfreiheit setzt implizit voraus, dass Kunst besonders *schutzbedürftig* ist, vor allem weil sie sich eben nicht immer an Durchschnittswerte hält oder halten muss. Würde sie dies tun oder tun müssen, dann gebe es gar keinen Grund für den Staat, eine Garantie für die Freiheit der Kunst abzugeben. (Einige österreichische JuristInnen wenden dagegen ein, dass die Garantie der Kunstfreiheit nur als Abwehrrecht gegen staatliche Willkür zu verstehen ist und keine subjektiven Rechte enthält. Sie schränkt also die Schutzwürdigkeit der Grundrechte Dritter ein.) Weil die Konzepte »berechtigtes Ärgernis« und »Durchschnittsmensch« unklare Bezugspunkte sind und trotzdem in der Rechtsprechung gebraucht werden, führen sie oft zu mit liberalen gesellschaftspolitischen Positionen nicht vereinbaren Einschränkungen der Garantie der Kunstfreiheit.

Als Beispiel ließe sich der folgende Fall anführen: Der Film »Das Liebeskonzil« (Regie: Werner Schroeter, 1981) basiert auf einer Satire von Oskar Panizza, die die enge

Verknüpfung von Sünde und Sexualität in der katholischen Lehre mit Auswüchsen speziell am Hof des Borgia-Papstes Alexander VI. kontrastiert.²⁶ Die Verfilmung knüpft an Panizzas Kritik an der Kirche als Institution an und wirft ihr vor, ihre Sexualmoral als weltliches Unterdrückungsinstrument einzusetzen. Gegen die Filmaufführung im Otto-Preminger-Institut, einem Verein mit dem Schwerpunkt auf Förderung und Verbreitung des unabhängigen Films, wurde vom Bistum Innsbruck wegen Verstoßes gegen §188 StGB eine Anzeige bei der Staatsanwaltschaft eingebracht. Am 12. 5. 1985, dem Tag vor der Erstaufführung, kam es zu einer geschlossenen Vorführung in Anwesenheit eines Richters, der im Anschluss daran die Beschlagnahme des Films anordnete. Der Veranstalter legte Berufung gegen die Beschlagnahme ein, die aber vom Oberlandesgericht Innsbruck abgewiesen wurde. Begründet wurde dies mit dem religionsfeindlichen Inhalt des Films, der sich in provokativer Weise gegen die Kirche richte. Nach Ausschöpfung aller innerstaatlichen Instanzen wurde der Fall bei der Europäischen Kommission für Menschenrechte vorgebracht. Die EKMR bestätigte, dass das Grundrecht auf Meinungs- und Ausdrucksfreiheit verletzt worden war, und so kam der Fall vor den Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte (EGMR). Auf die komplexe Argumentation des EGMR einzugehen, würde den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen. Der EGMR meinte, dass ein internationaler Gerichtshof nicht im Stande sei, einheitliche europäische Standards festzustellen und folgerte daraus: »Ein gewisser Beurteilungsspielraum muss daher den nationalen Behörden überlassen werden, um die Notwendigkeit und den Umfang solch einer Einschreitung abzuwägen.«²⁷ Der österreichische Staat musste folglich vor dem Europäischen Gerichtshof beweisen, warum die gewählten restriktiven Schritte unumgänglich waren, um die Wahrung des religiösen und sozialen Friedens zu gewährleisten. Die Staatsanwaltschaft brachte als schlagendes Argument, dass 87% der TirolerInnen römisch-katholisch seien. Der Film habe viele TirolerInnen in ihrem religiösen Empfinden verletzt und stelle daher ein öffentliches Ärgernis dar. Um verhindern zu können, dass sich Menschen als Zielscheiben von Attacken auf ihren Glauben fühlen, wäre die Beschlagnahme notwendig gewesen. Der EGMR folgte in diesem Fall der Einschätzung der österreichischen Behörde und bestätigte das Urteil.²⁸

Keine Berücksichtigung fanden die Argumente, dass der Film nur für Personen über 17 Jahre vorgesehen war und dass das Otto-Preminger-Institut als avantgardistische Filminstitution nur ein bestimmtes Zielpublikum anspricht. Wer den Film nicht rezipieren wollte, konnte ohne Mühe den fünf geplanten Aufführungen fern bleiben. Am problematischsten an diesem Fall ist jedoch die Konstruktion des/der »katholischen Tirolers/in«. Es ist anzunehmen, dass ein großer Teil der KatholikInnen Tirols

26 Panizza wurde 1895 gegen Gotteslästerung verurteilt (siehe dazu Leiss 1971, 138–140).

27 Originaltext: »A certain margin of appreciation is therefore to be left to the national authorities in assessing the existence and extent of the necessity of such interference« (zit. in: Holzleithner 2000, 60, wo der Fall auch ausführlich besprochen wird).

28 Zum Rechtsspruch siehe Serie A Nr. 295-A, ÖJZ 1995, 154, sowie <http://www.dhcour.coe.fr/Hudoc1doc/HEJUD\sift\482.txt>.

weder den Auswüchsen am Hof früherer Päpste noch der jetzigen Sexualmoral der Kirche zustimmen. Ebenso wenig sind TirolerInnen mit katholischem Glauben (in der Regel) so intolerant und latent aggressiv, dass sie wegen der Vorführung eines religionskritischen (eventuell auch blasphemischen) Filmes zu Gewaltmitteln greifen würden. Die Behauptung, dass 87% der TirolerInnen durch den Film beleidigt wären, und dass der religiöse Frieden gefährdet sei, war meines Erachtens sehr überzogen. Kunstfreiheit als Grundrecht darf nicht an Mehrheiten angeknüpft werden. Freiheitsrechte müssen besonders für kleine Gruppen bzw. arithmetische Minderheiten starke Geltung haben.

Die tiefe Problematik der Rechtsfindung und Begründung restriktiver Entscheidungen zeigt, wie schwierig der Umgang der Gerichte mit der Kunstfreiheit ist. Wenn wir die Geschichte der österreichischen Rechtsprechung zu diesem Thema in den letzten dreißig Jahren betrachten, so können wir drei Phasen unterscheiden:

1. Noch bis Anfang der 1970er-Jahre gingen Gerichte regelmäßig auf die Frage »Kunst oder Nichtkunst?« explizit ein, und versuchten, den inkriminierten Kunstwerken oder Kunstaktionen (Wiener Aktionismus, Peter Weibel, Valie Export u. a.) jeglichen Kunstcharakter abzusprechen. Wenn die Richterschaft kein »ehrliches künstlerisches Streben« und keine »ernsthaften künstlerischen Werte« erkennen konnte (OGH Wien 1971), war es in der Folge wesentlich leichter, die Anwendung strafrechtlicher Normen legistisch zu begründen und relativ harte Strafen gegen inkriminierte KünstlerInnen zu verhängen.
2. Die Liberalisierungsbestrebungen der SPÖ-Regierung unter Bundeskanzler Kreisky in den frühen 1970er-Jahren brachten einen langsamen Klimawandel, der in die Verabschiedung des Verfassungsgesetzes zur Kunstfreiheit (Art. 17a StGG 1982) mündete. Indirekt untersagt die Kunstfreiheitsgarantie dem Staat zu bestimmen, was Kunst sei, und dies hatte eine Veränderung der Argumentationsstrategie der Gerichte zur Folge. Während in der Vergangenheit RichterInnen dazu tendierten, inkriminierten Kunstwerken kurzerhand ihren Kunststatus abzusprechen und so die Anwendung strafrechtlicher Normen ohne weitere Begründung in die Wege leiteten, müssen sie nun systematischer begründen, warum die Erfüllung eines strafrechtlichen Tatbestandes die Einschränkung der Kunstfreiheit rechtfertigt.²⁹
3. Die dritte Phase wurde allmählich im Verlauf der 1990er-Jahre eingeleitet, als die ständige Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte die strafrechtliche Verurteilung von Kunstschaffenden erschwerte.³⁰ Zudem bestand leicht die Gefahr, dass die Rechtsprechung in der Öffentlichkeit als zu »konservativ« oder »reaktionär« abgestempelt wurde. In dieser Phase wurden somit in der

²⁹ Konservative RichterInnen meinten, dass die Anwendung strafrechtlicher Normen weiterhin problemlos sei, weil die Kunstfreiheit nicht schwerer als andere Grundrechte wiege. Der Verfassungsrechtler Theo Öhlinger kritisierte in seinem Kommentar zum Urteil im Fall Achternbusch, dass eine Rechtsgüterabwägung notwendig sei (Öhlinger 1985, 190–199). Mittlerweile praktizieren tatsächlich alle Gerichte eine derartige Abwägung.

³⁰ Noch 1965 war es möglich, Günter Brus für seine Aktion »Wiener Spaziergang« wegen Störung der öffentlichen Ordnung rechtskräftig zu verurteilen. Brus hatte sich lediglich mit weißer Farbe angemalt und wollte durch die Wiener Innenstadt spazieren.

österreichischen Politik Subventionsentzug und populistische Agitation gegen unliebsame Kunst wichtig. Oppositionellen KünstlerInnen und Kulturvereinen, die der staatlichen Kulturpolitik kritisch gegenüberstehen, wird durchaus offen mit Subventionsentzug gedroht (siehe dazu die Warnung von Andreas Mölzer, des Kulturbereiters des Kärntner Landeshauptmanns: »Schließlich darf man die Hand, die jemand füttert, nicht beißen«, in: Format, Nr. 15, 1999, 142–143). Zum Subventionsentzug gehört letztlich auch die systematische Verzögerung der Beantwortung von Finanzierungsanträgen. Die Nichteinhaltung von Fristen und die Hinhaltetaktik vieler Landeskulturabteilungen – die davon betroffenen Kulturinstitutionen müssen folglich Schulden machen oder können ihr Jahresprogramm nicht realisieren – zielt darauf ab, die kritische Kulturszene infrastrukturell zu schwächen.³¹

Der Einsatz von öffentlichen Subventionen als politisches Druckmittel bedeutet letztendlich eine indirekte Zensur. Zwar ist die Aufführungs- und Veröffentlichungsfreiheit der Kunst nicht betroffen, aber der Ressourcenentzug schränkt die Schaffungsmöglichkeiten ein. Die Rechtfertigung eines Subventionsentzugs ist in der Regel nach einem einfachen Muster gestrickt: Man behauptet, die betroffene Kunst entspreche nicht dem Geschmack des Steuerzahlers und es gehe folglich darum, Steuergeldverschwendung zu vermeiden. Nicht selten werden die betreffenden Kunstschaaffenden auch in der Öffentlichkeit diffamiert, in besonders polemischer Weise etwa als »pervers«, als »rote Genossen« oder als »Kulturschickeria«.³² Das Argument »Unsere Bevölkerung will diese Sache nicht« bzw. die Berufung auf das »Volk« stehen jedoch nicht für eine demokratische Gesinnung: Diese populistische Intervention und Fürsprache für die »Interessen des Volkes« zeugt durchaus von autoritärer Gesinnung und drückt zudem ein tiefes Missverständnis der Gegenwartskunst aus: Denn Kunst ist in ihrer Entstehungsphase (fast) immer das Produkt einer Minderheitskultur bzw. einer Subkultur. Es ist meines Erachtens nicht gerechtfertigt, die Kunstfreiheit und die Förderung der Pluralität künstlerischer Artikulationen als Privilegierung der Kunstschaaffenden zu deuten. Ganz im Gegenteil: Der verfassungsmäßige Schutz der Kunst hat eine *Schutzfunktion*, um die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen Kunst und politischer Macht auszugleichen.

Bei einer politisch motivierten Ablehnung von Förderungsansuchen nützen manche PolitikerInnen eine Rechtslücke aus, die sich aus dem breiten Ermessensspielraum ergibt, den die Gesetzeslage der öffentlichen Kulturverwaltung einräumt. Erstens ist die Zweckbestimmung der öffentlichen Kunstförderung sehr allgemein formuliert: Zwar

31 Dafür gibt es zahlreiche Fallbeispiele, wie etwa »public netbase«, ein Wiener Kulturverein, dessen Schwerpunkt die kritische Beschäftigung mit den elektronischen Informationsmedien ist (www.to.or.at/to/), »Unikum« in Klagenfurt, ein Kulturzentrum, das kritische Kunstprojekte und diverse kulturelle Veranstaltungen organisiert (siehe www.unikum.ac.at/), das avantgardistische Tanztheater »Ikarus« in Kärnten u. a. Zur Dokumentation dieser und vieler anderer Fälle siehe UNIKUM 1996, Götz 2001 sowie <http://www.ewigesarchiv.at/>; <http://www.netzkultur.at/>; <http://www.unikum.ac.at/>; <http://www.igkultur.at/>; <http://www.eipcp.net/> (verfügbar am 12. 11. 2003).

32 Zu den zahlreichen Diffamierungen gegenüber Hermann Nitsch, Elfriede Jelinek, Cornelius Kolig u. a. siehe Klimitsch 1994, 109–110, Janke 2002, sowie UNIKUM 1996.

sind qualitative Kriterien für die »Erschließung und Pflege der Künste«, für die Förderung der »zeitgenössischen Kunst, ihre geistige Wandlungen und ihre Vielfalt«³³ grundsätzlich zulässig, aber diese dürfen weder ein staatliches Kunstrichtertum noch eine ideologisch oder parteipolitisch motivierte Kunstförderungs politik begründen (»linke Kulturschickeria« © Jörg Haider³⁴). Zweitens handeln die jeweiligen Kulturbehörden üblicherweise im Rahmen der so genannten »Privatwirtschaftsverwaltung«. Das heißt, ihre Entscheidungen haben nicht den Status von Hoheitsakten und erfolgen ohne die Rechtsform eines Bescheides. Dadurch haben die AntragstellerInnen grundsätzlich keine Möglichkeit, Förderungsentscheidungen anzufechten.³⁵ Allerdings darf der Staat im Rahmen der Privatwirtschaftsverwaltung nicht aus reiner Willkür handeln. Die Achtung elementarer Grundrechte sowie des Sachlichkeitsgebots haben nach wie vor eine normative Geltung.³⁶ Es ist offensichtlich kaum möglich, unfaire Entscheidungen oder grobe Verfahrensmängel in der Kulturförderung gerichtlich anzufechten. Damit ergibt sich ein breiter Handlungsspielraum für die partikulären Interessen einzelner KulturpolitikerInnen.³⁷

6. Alternative Strategien im Umgang mit Konflikten

Neben der medialen Öffentlichkeit und der Gerichtsbarkeit gibt es auch die Möglichkeit der Konfliktmediation. Allerdings sind die Bedingungen für den sinnvollen Einsatz von Mediation sehr beschränkt. Wenn ein öffentlicher Kunstkonflikt von einer Konfliktpartei künstlich provoziert wird, weil sie einen Vorwand braucht, um bestimmte Ziele zu erreichen (z. B. mediale Aufmerksamkeit, Mobilisierung der Anhängerschaft und Bindung diverser sozialer Gruppen), dann ist ein Dialog weder möglich noch erwünscht.

Im Fall eines Konflikts, in dem es um substanzielle kulturelle Differenzen geht, sollte hingegen meiner Ansicht nach der Weg des Dialogs die erste Wahl sein. Ganz allgemein gesagt ist es besser, wenn die Menschen die Verantwortung für ihre Konflikte selbst wahrnehmen und die Entscheidungskompetenz nicht ihren RechtsanwältInnen und den Gerichten überlassen. Zudem ist das Parteilichkeitsgebot der RechtsanwältInnen kontraproduktiv und erschwert eine Einigung. Eine einseitige Lösung von Kunstkonflikten legt daher häufig den Keim für künftigen Zwist. Das Gespräch zwischen den Konfliktparteien – unter Umständen mit Hilfe von MediatorInnen – kann die oft

33 Für die Bundesförderung siehe Kunstförderungsgesetz, idF. BGBl. I Nr. 95/1995; für die Kunstförderung haben alle Bundesländer mit Ausnahme Wiens eigene Landesgesetze – siehe auch Wimmer 1995.

34 Siehe etwa die APA-Meldung vom 4. 11. 1995, zit. in: Janke 2002, 88.

35 Im § 4 (4) des Kunstförderungsgesetzes wird explizit erwähnt, dass durch dieses Gesetz »kein individueller Anspruch auf die Gewährung einer Förderung« eingeräumt wird.

36 Siehe OGH 26. 1. 1995, 6 Ob 514/95.

37 Mir ist nur ein einziger Fall bekannt, in welchem ein Kläger Recht bekam (siehe Urteil des OLG Wien von 9. 2. 2002, 37 R 621/01z). Die Angelegenheit betraf allerdings nicht das Kunstförderungs-, sondern das Presseförderungs gesetz, welches andere Grundlagen aufweist.

unangemessene Kriminalisierung einzelner Individuen vermeiden helfen, die sonst beispielsweise per Gerichtsurteil sowie in Form einer tiefen Anfeindung durch andauernde moralisierende Beschuldigungen in den Medien erfolgt. In diesem Sinne möchte ich hier ein Plädoyer für einen dialogischen Umgang mit Kunstkonflikten vorlegen.

Die erste Frage, die in diesem Zusammenhang zu diskutieren ist, lautet: Sind Kommunikation und konstruktiver Disput über kulturelle oder ethische Probleme überhaupt möglich? (Kommunikation ist hier nicht bloß technisch gemeint, sondern der Kommunikationsbegriff muss, wie etwa Jürgen Habermas betont, auch normativ aufgefasst werden.) Die Antwort kann meines Erachtens kein prinzipielles Ja oder Nein, sondern sollte ein Mehr oder Weniger sein, das sich auf die jeweiligen kommunikativen Kontexte beziehen muss. Manche analytische PhilosophInnen (z. B. Rudolf Carnap oder Gilbert Ryle) argumentierten in diesem Zusammenhang, dass die Unklarheit der Alltagssprache grundsätzlich mittels Sprachkritik beseitigt werden kann. Doch das Projekt der Bereinigung der Sprache von metaphysischen und logisch inkonsistenten »Lasten« kann heute bestenfalls als unrealisierbar, ja utopisch bezeichnet werden.³⁸ Die Sprachanalyse ist zwar weiterhin ein nützliches Instrument, dennoch übersteigen die Probleme, die im Rahmen von Kunstkonflikten auftauchen, ihre Reichweite und Kompetenz. Wir haben es mit Wertkonflikten zu tun, und diese bedürfen eines sozialen und kulturellen Verständnisses, von dem wir für die weitere Interpretation ausgehen müssen.

Die Struktur der kommunikativen Praxis ist jedenfalls umstritten. Manche halten an einer Vorstellung von kommunikativer Rationalität fest (z. B. Karl Jaspers, Hannah Arendt, Jürgen Habermas). Andere, insbesondere manche postmoderne DenkerInnen, insistieren wiederum darauf, dass ein Konsens, eine wirkliche Versöhnung zwischen den verschiedenen normativen Sichtweisen und Lebensformen nicht herbeigeführt werden kann. Jede Kommunikation wird folglich durch Macht- und Herrschaftsmechanismen mehr oder weniger determiniert. Ich möchte mich einer Zwischenposition anschließen, die eine Debatte über wesentlich umstrittene Begriffe für bedingt möglich hält. Die Voraussetzungen für eine derartige Kommunikation sind, wie bereits erwähnt wurde, nicht leicht zu realisieren und müssen deshalb teilweise als idealtypische Bedingungen begriffen werden:

- *Gemeinsame epistemische Basis*: Eine konstruktive Debatte ist möglich, wenn sich die Beteiligten auf einer gemeinsamen Basis einigen, etwa auf gemeinsame Definitionen oder die geteilte Anerkennung mancher »Autoritäten«. (Ist die epistemische Dissonanz extrem stark, wie z. B. zwischen VertreterInnen einer kritischen Avantgarde und Ultrakonservativen, ist eine Verständigung nicht möglich.)
- *Engagement*: Die KontrahentInnen in der Debatte müssen an die Sinnhaftigkeit des Disputs zumindest teilweise glauben, das heißt auch an die Möglichkeit, zwischen legitimen und unbegründeten Argumenten zu unterscheiden. Es wäre zynisch und

38 »Das Ideal eines korrekten Sprachgebrauchs hat keine Zukunft, denn es bringt gar nichts, eine Sprachpolizei einzurichten, um lebendige Entwicklungen zu unterbinden.« Originaltext: »[T]he ideal of correctness is a deadening one, that it is in vain to set up a language police to stem living developments« (Waismann 1969/1952, 117).

sinnlos, ein Mediationsverfahren zu beginnen, wenn eine Konfliktpartei den Dialog nicht freiwillig und ehrlich will.

- *Respekt und Aufrichtigkeit*: Eine Debatte über wesentlich umstrittene Begriffe wie den Kunstbegriff kann schließlich nur dann gelingen, wenn die KontrahentInnen einander mit ein wenig Wohlwollen, Respekt und Anerkennung begegnen. (Dies ist eine normative Forderung für jede Kommunikation.) Es muss vermieden werden, nicht mehr über den Sachverhalt zu diskutieren, sondern in einer pauschalen Weise die gegnerische Seite als das eigentliche Problem zu sehen. Am schwierigsten ist eine entkrampfte Gesprächsatmosphäre zu erreichen, in der die KontrahentInnen das Ziel aufgeben, die Gegenseite um jeden Preis zu besiegen.
- *Relatives Gleichgewicht der Verhandlungspositionen*, also *Fairness*: Eine der häufigsten Ursachen für das Nichtzustandekommen oder Scheitern einer Verhandlung ist die extreme Machtasymmetrie, die im Vorfeld des Konflikts dominiert oder im Laufe der kommunikativen Interaktion auftritt.
- *Sprachstil*: Ästhetisch-symbolische Konflikte sind Wertekonflikte, die auf unterschiedlichen Bewertungskriterien, Lebensformen, Ideologien und Glaubenssätzen beruhen: Daher fördert es die Gesprächskultur, wenn die Beteiligten eine unmittelbar bewertende und moralisierende Sprache vermeiden.

7. Schlusswort

Die Komplexität von Kunstkonflikten mit teils historischen und teils soziokulturellen Ursachen verbietet es hier, von »Patentlösungen« zu sprechen. Konflikte sind oft unangenehm, haben aber manchmal eine produktive Dimension, die wir erst dann erkennen, nachdem wir durch die Auseinandersetzung mit dem Konflikt zu neuen Einsichten gelangt sind. Das Aushalten von Differenzen ist daher eine wichtige zu entwickelnde soziale Kompetenz. Wenn es keinen Raum für Anerkennung und Toleranz gibt, wenn die Konfliktparteien nur an ihrem Sieg interessiert sind, dann landen sie schließlich bei einem Politikverständnis im Sinne Carl Schmitts: Für sie gibt es dann keine Gemeinsamkeit, sondern nur Freunde und Feinde (siehe dazu näher Llanque 1995, 165 ff.). Einem solchen Zustand müssen die Konfliktparteien jedoch entgegentreten, wenn ihnen allen das friedliche Zusammenleben weiterhin wertvoll erscheint. Der Ausschluss der medialen Öffentlichkeit ist oft ratsam, weil sich sonst die AkteurInnen dem Zwang zur Selbstdarstellung unterwerfen. Zudem suggerieren Medienberichte manchmal Skandale und weisen einen moralisierenden Sprachstil auf, der vertrauensbildende Maßnahmen sabotiert. Das Gespräch und das Kennen Lernen des Anderen erfordern zwar einerseits viel Energie und Zeit, andererseits ermöglichen sie aber Lernprozesse und wichtige Wachstumschancen. Der Gewinn sind Erfahrungsreichtum und kulturelle Vielsprachigkeit sowie in der Folge ein besonnener Umgang mit Fremdheit und Anderssein. Wenn es den Beteiligten gelingt, mehr Verständnis für die jeweils Andersdenkenden zu erreichen, ist dies zugleich ein Gewinn an Menschlichkeit.

Literatur

- Ahtisaari, Martii/ Frowein, Jochen/ Oreja, Marcelino (2000) *Bericht an die französische EU-Präsidentschaft, angenommen am 8. September 2000 in Paris*. Heidelberg (verfügbar auch unter www.mpiv-hd.mpg.de).
- Benhabib, Seyla (1995) *Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*. Frankfurt.
- Berka, Walter (1988) *Kunst im Konflikt mit dem Recht – mit rechtsdogmatischen Anmerkungen versehene Notizen zu einem spannungsreichen Verhältnis*. In: Nowak, Manfred (Hg.) *Fortschritt im Bewusstsein der Grund- und Menschenrechte*. Festschrift für Felix Ermacora. Kehl, 361–384.
- Berkeley, George (1901) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Works, Vol. 1, Oxford.
- Bolton, Richard (ed.) (1992) *Culture Wars. Documents from Recent Controversies in the Arts*. New York.
- Bürger, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt.
- Burgtheater (Hg.) (1989) *Heldenplatz. Eine Dokumentation*. Wien.
- Collingwood, Robin (1940) *An Essay on Metaphysics*. Oxford.
- Coser, Lewis (1972/ Orig. 1956) *Theorie sozialer Konflikte*. Neuwied.
- Dahrendorf, Ralf (1965) *Gesellschaft und Demokratie in Deutschland*. München.
- Diers, Michael/ König, Kasper (Hg.) (2001) *Der Bevölkerung. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke*. Frankfurt.
- Dubin, Steven (1992) *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivic Actions*. New York.
- Dubin, Steven (1999) *Displays of Power. Controversy in the American Museum from ›Enola Gay‹ to ›Sensation‹*. New York.
- Frowein, Jochen/ Peukert, Wolfgang (1996) *Europäische MenschenrechtsKonvention. EMRK-Kommentar*. Kehl.
- Gallie, William (1962) *Essentially Contested Concepts*. In: Black, Max (ed.) *The Importance of Language*. Englewood Cliffs, 122–123.
- Götz, Rudolf (2001) *Kunstzensur. Strukturanalyse österreichischer Kunstzensurmodelle im Zeitraum von 1982–2001*. Diplomarbeit an der Universität Wien.
- Grishold, Andrea (2002) *Was haben Pavarotti und Fordismus gemein? Produktionsbedingungen in den Kulturindustrien am Beispiel Fernsehen*. Habilitationsschrift an der Wirtschaftsuniversität Wien.
- Habermas, Jürgen (1990/ Orig. 1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt.
- Habermas, Jürgen (1998/ Orig. 1992) *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates*. Frankfurt.
- Haider, Jörg (1993) *Die Freiheit, die ich meine. Das Ende des Proporzstaates. Plädoyer für die Dritte Republik*. Frankfurt.
- Hardin, Russel (1995) *One for All. The Logic of Group Conflict*. Princeton.
- Heidegger, Martin (1993/ Orig. 1927) *Sein und Zeit*. Tübingen.
- Holzleithner, Elisabeth (2000) *An den Grenzen der Kunst. Reaktionen des Rechts*. In: Zembylas, Tasos (Hg.) *Kunst und Politik – Aspekte einer Problematik*. Innsbruck/ Wien/ München, 50–65.
- Janke, Pia (Hgin) (2002) *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Wien.
- Klimitsch, Peter (1994) *Die Kultur, die sie meinen*. Studie im Auftrag der IG Kultur. Wien.
- Leiss, Ludwig (1971) *Kunst im Konflikt. Kunst und Künstler im Widerstreit mit der Obrigkeit*. Berlin.
- Lilienthal, Matthias/ Philipp, Claus (Hg.) (2000) *Schlingensiefs »Ausländer raus«*. Frankfurt.
- Llanque, Marcus (1995) *Die Theorie politischer Einheitsbildung in Weimar und die Logik von Einheit und Vielfalt*. In: Göbel, Andreas (Hg.) *Metamorphosen des Politischen: Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er-Jahren*. Berlin, 257–176.
- Lübbe, Hermann (1998) *Zwischen Herkunft und Zukunft. Bildung in einer dynamischen Zivilisation*. Wien.
- Luf, Gerhard (2000) *Kunstfreiheit. Aufgabe oder Überforderung des Rechts?* In: Zembylas, Tasos (Hg.) *Kunst und Politik – Aspekte einer Problematik*. Innsbruck/ Wien/ München, 21–33.
- Luhmann, Niklas (1994) *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern.

- Lyotard, Jean-Francois (1986) *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin.
- Mead, George Herbert (1973) *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt.
- Meyer, Thomas (1992) *Die Inszenierung des Scheins*. Frankfurt.
- Öhlinger, Theo (1985) »Das Gespenst« und die Freiheit der Kunst in Österreich. In: Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht, Nr. 4, 190–199.
- Tschmuck, Peter (2003) *Medienkonzentration in Österreich*. In: Resch, Andreas (Hg.) *Kartelle in Österreich*. Wien, 259–283.
- UNIKUM (Hg.) (1996) *An der Grenze des Erlaubten. Kunst und Zensur in Österreich*. Klagenfurt.
- Waisman, Friedrich (1969/ Orig. 1952) *The Resources of Language*. In: Black, Max (ed.) *The Importance of Language*. Ithaca, 107–120.
- Wiesenthal, Simon (Hg.) (2000) *Projekt Judenplatz Wien. Zur Konstruktion einer Erinnerung*. Wien.
- Wimmer, Michael (1995) *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970–1990*. Innsbruck.
- Wittgenstein, Ludwig (1977/ Orig. 1953) *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt.
- Wittgenstein, Ludwig (1994/ Orig. 1969) *Über Gewissheit*. Frankfurt.
- Zembylas, Tasos (1997) *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien.
- Zembylas, Tasos (2000) *Kunst und Staat: Zwischen Förderung und Kontrolle*. In: Ders. (Hg.) *Kunst und Politik – Aspekte einer Problematik*. Innsbruck/ Wien/ München, 43–53.

Kontakt: zembylas@mdw.ac.at